



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Dramatische Zeitgenossenschaft: Hugo von Hofmannsthals allographe Prologe

Özelt, Clemens

Abstract: Der Beitrag interessiert sich für das »Geheimnis der Zeitgenossenschaft«, so Hugo von Hofmannsthal in einem Brief an Thomas Mann, und fragt nach Strategien des zeitlichen In-Verbindung-Tretens durch Literatur. Hugo von Hofmannsthals allographe Prologe – also Prologe für Dramen, die nicht von Hofmannsthal stammen, wie Arthur Schnitzlers Anatol und Clara Loebis Mimi – werden als dramatische Formelemente vorgestellt, die solche gemeinsamen Zeithorizonte eröffnen. Sie übernehmen nicht die traditionelle Aufgabe der Handlungsexposition, sondern sind Medien der Zeitgenossenschaft. Die Rezeptionsgeschichte der Prologe führt die Zitierbarkeit und Übertragbarkeit dieser Funktion vor Augen, wie abschließend am Beispiel von Hofmannsthals distanzierterem Verhältnis zu Thomas Mann gezeigt wird.

DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00147-x>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197353>

Journal Article

Accepted Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution 1.0 Generic (CC BY 1.0) License.

Originally published at:

Özelt, Clemens (2019). Dramatische Zeitgenossenschaft: Hugo von Hofmannsthals allographe Prologe. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 49(4):551-568.

DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-019-00147-x>

The final publication is available at: <https://rd.springer.com/article/10.1007%2Fs41244-019-00147-x>

Clemens Özelt

Dramatische Zeitgenossenschaft: Hugo von Hofmannsthal's allographic Prologues

Der Beitrag interessiert sich für das „Geheimnis der Zeitgenossenschaft“, so Hugo von Hofmannsthal in einem Brief an Thomas Mann, und fragt nach Strategien des zeitlichen In-Verbindung-Tretens durch Literatur. Hugo von Hofmannsthal's allographic Prologues – also Prologues for Dramas, die nicht von Hofmannsthal stammen, wie Arthur Schnitzler's *Anatol* und Clara Loeb's *Mimi* – werden als dramatische Formelemente vorgestellt, die solche gemeinsamen Zeithorizonte eröffnen. Sie übernehmen nicht die traditionelle Aufgabe der Handlungsexposition, sondern sind Medien der Zeitgenossenschaft. Die Rezeptionsgeschichte der Prologues führt die Zitierbarkeit und Übertragbarkeit dieser Funktion vor Augen, wie abschließend am Beispiel von Hofmannsthal's distanzierterem Verhältnis zu Thomas Mann gezeigt wird.

Zeitgenossenschaft, Prolog, Generationen, Fin de Siècle, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Clara Loeb, Thomas Mann

Dramatic Contemporaneity. Hugo von Hofmannsthal's Allographic Prologues

The paper explores the „secret of contemporaneity“, a phrase that Hugo von Hofmannsthal uses in a letter to Thomas Mann, and examines strategies of temporal connectivity through literature. Hugo von Hofmannsthal's allographic prologues – prologues for dramas by other authors, as Arthur Schnitzler's *Anatol* and Clara Loeb's *Mimi* – prove to be crucial textual elements to open such a shared temporal horizon. They do not offer the conventional exposition of the plot, but rather they function as media of contemporaneity. The historical reception of the prologues shows how quotable and transferable this function is, which is made apparent particularly by Hofmannsthal's distanced relationship to Thomas Mann.

Contemporaneity, Prologue, Generations, Fin de siècle, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Clara Loeb, Thomas Mann

1. Zeitgenossenschaften

Am 11. Januar 1925 formuliert Hugo von Hofmannsthal die Hoffnung, dass Thomas Mann bei einer späteren Lektüre des Trauerspiels *Der Turm* „das Geheimnis der Zeitgenossenschaft anrührte, das die höheren Individuen als eine Art höchst sublimierter Verwandtschaft verbinden könnte.“¹ Die Briefstelle entwirft Zeitgenossenschaft als eine Beziehung, die so schwer greifbar ist wie die Zeit selbst: Sie liegt nicht offen zutage, muss mit entsprechender Feinfühligkeit evoziert und wahrgenommen werden, sie ist eine abstrakte, keine körperliche Beziehung der Nähe, die sich in der Rezeption von Literatur einstellen kann, aber nicht muss. Hofmannsthal bestimmt so seine ‚ferne Nähe‘ zu Thomas Mann und antizipiert ein literaturwissenschaftliches Konzept, das ephemere oder zeitbedingte Beziehungen zwischen Autorinnen und Autoren zu fassen sucht. Sandro Zanetti definiert poetische Zeitgenossenschaft in ähnlicher Weise als „das In-Verbindung-Treten zweier oder mehrerer Individuen durch diejenige Zeit, die durch Literatur in ihrer Medialität erst eröffnet wird: zwischen (realen oder erfundenen) Schreibern und (realen oder erfundenen) Lesern.“² Literatur ist in diesem Konzept also einer der Schlüssel, die aus dem zeitlichen Nebeneinander ein zeitliches Miteinander machen. Aus der Unsicherheit, ob solche Begegnungen gelingen, folgert Zanetti, dass „eine solche Zeitgenossenschaft als grundsätzlich fragil, ja als unwahrscheinlich“³ zu betrachten sei. Hofmannsthals Brief, der bereits auf die Fragilität von Zeitgenossenschaft hinweist, ist selbst ein Zeugnis der Zeitgenossenschaft. Die Überlegungen stehen also in einem auffälligen Kontrast zu dem Medium, in dem sie formuliert sind. Briefe und Briefwechsel scheinen geradezu Modelle des Konzepts zu sein: Individuen treten über räumliche und andere Trennungen hinweg in ein Verhältnis zueinander, und im Medium der Schrift eröffnen sich gemeinsame Zeithorizonte, die die Datierungen im Briefkopf genau abstecken. Hofmannsthals Brief könnte man deshalb auch als Versuch verstehen, im Rahmen der postalischen Zeitgenossenschaft die literarische Zeitgenossenschaft anzuregen: dass Thomas Mann den *Turm* als ein „geschichtliches“ und „übergeschichtliches“⁴ Schauspiel wahrnimmt und eine geteilte Zeiterfahrung macht.

¹ Hofmannsthal, Hugo von: An Thomas Mann, 11.1.1925. In: Thomas Mann: *Briefwechsel mit Autoren*. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt a.M. 1988, S. 210f., 211. Vgl. die Zusammenstellung ähnlich lautender Formulierungen Hofmannsthals bei Bohnenkamp, Klaus E.: „Norbert Hellingrath und Hugo von Hofmannsthal. Eine Dokumentation“. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*. Göttingen 2014, S. 293-359, 326f.

² Zanetti, Sandro: „Poetische Zeitgenossenschaft“. In: *Variations* 19 (2011), S. 39-53, 41.

³ Zanetti: „Poetische Zeitgenossenschaft“, S. 49.

⁴ Mann: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 210.

Der vorliegende Beitrag widmet sich solchen Strategien des zeitlichen In-Verbindung-Tretens, um das ‚Geheimnis der Zeitgenossenschaft‘ besser zu verstehen. Das Konzept wird dazu nicht auf seine Fragilität und sein potentielles Scheitern, sondern auf seine Ermöglichungsbedingungen hin befragt. Durch den Blickwechsel gewinnt man ein differenzierteres Bild, wie Zeitkontakte literarisch hergestellt werden, und überlässt sie nicht allein dem Zufall der individuellen Lektüre. Die weitere Aufmerksamkeit gilt daher weniger einer Zeitgenossenschaft, die sich im privaten Rezeptionsakt spontan einstellt, sondern einer, die mit literarischen Mitteln gezielt hergestellt wird. In diesem Zusammenhang soll der Prolog als ein Formelement vorgestellt werden, der das zeitliche In-Verbindung-Treten mit genuin dramatischen Mitteln leistet, sodass man – mehr noch als bei Hofmannsthals brieflich mitgeteilter Leseempfehlung – von dramatischer Zeitgenossenschaft im engeren Sinn sprechen kann.

2. Allographe Prologe

Prologe zählen zu den traditionsreichsten Möglichkeiten, dramatische Schauplätze räumlich und zeitlich zu situieren. Prologsprecher betonen dabei typischerweise den gegenwärtigen Augenblick ihrer Rede, um von diesem geteilten *hic et nunc* aus dem Publikum die szenische Gegenwart näherzubringen. Bertolt Brecht, um ein bekanntes Beispiel zu geben, beginnt einen Prologentwurf für die Broadway-Aufführung von *Leben des Galilei* zum Beispiel mit den Worten:

<blockquote>Geehrtes Publikum der Breiten Straße
Wir laden Sie heut in die Welt der Kurven und Maße
Zu entschleiern vor Ihrem Kennerblick
Die Geburtsstunde der Physik.⁵</blockquote>

Der Prologsprecher führt aus dem New York der 1940er Jahre nach Padua zu Beginn des 17. Jahrhunderts und spricht das Publikum zugleich in performativer Weise als Zeitgenossen der Aufführung an. Der Prolog hat hier also die Funktion, zu Beginn des historisierenden Dramas eine zeitliche Verbindung zwischen den Schauspielenden und den Zusehenden herzustellen, eine geteilte Gegenwart ästhetisch erfahrbar zu machen.

⁵ Brecht, Bertolt: *Journale 2, 1941-1955. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 27. Hg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt a.M./Weimar 1995, S. 235f.

Brecht und Hofmannsthal sind selbst prologverbundene Zeitgenossen, da Hofmannsthal für die Uraufführung von Brechts *Baal* im Theater in der Josefstadt den Prolog *Das Theater des Neuen* verfasst hat.⁶ Anders als beim *Galilei*-Prolog sind hier nicht nur die Schauspielenden und das Publikum in Kontakt, sondern zwei Dramatiker: ein Prologschreiber (Hofmannsthal) und ein Stückeschreiber (Brecht). In einem solchen Fall ist es sinnvoll, in Anlehnung an Gérard Genette von allographen Prologen zu sprechen,⁷ die im Unterschied zu autographen Prologen wie dem *Galilei*-Prolog nicht vom Verfasser oder der Verfasserin des jeweiligen Stückes stammen.

Allographe Prologe sind eine Besonderheit im Werk Hofmannsthals. Es gibt keinen anderen Autor und keine andere Autorin von diesem Format, der oder die derart viele Prologe für fremde Stücke geschrieben hat. Die allographen Prologe sind zudem eine Form, die man über das gesamte Werk Hofmannsthals hin beobachten kann. Das reicht vom *Baal*-Prolog aus dem Jahr 1926, drei Jahre vor Hofmannsthals Tod, bis zurück zum Prolog für Arthur Schnitzlers *Anatol* aus dem Herbst 1892, als Hofmannsthal erst 18 Jahre alt war. Dieses Korpus soll in zweierlei Hinsicht eingeschränkt werden: Erstens werde ich mich auf Prologe für seinerzeit lebende Autorinnen und Autoren konzentrieren und zweitens von diesen Texten zwei frühe Prologe für exemplarische Lektüren auswählen, die bereits zu Lebzeiten Hofmannsthals intensiv rezipiert und zur Bestimmung zeitgenössischer Autorinnen- und Autorenbeziehungen herangezogen wurden. Schon die erste Einschränkung ist folgenreich, da sie es vor Beginn der Einzelanalysen notwendig macht, das Konzept der Zeitgenossenschaft nochmals zu präzisieren.

3. Dramatische Zeitgenossenschaft

Zanetti entwirft poetische Zeitgenossenschaft als eine Begegnungsform, die sich auch abseits historischer Zeitgenossenschaft konstituieren kann. Sie finde „dort statt, wo jemand die Ansprache eines Textes erwidert“⁸, deshalb sind in seiner Beispielreihe Hölderlin und Celan poetische Zeitgenossen. Wenn sich aber das Konzept der Zeitgenossenschaft synchroner wie responsiver Aspekte und damit auch seiner literaturhistorischen Dimension entledigt, verliert es meines Erachtens an begrifflicher Schärfe und überdehnt seinen intuitiven Begriffsumfang. Mein einschränkender Vorschlag lautet daher: Dramatische Zeitgenossenschaft ist ein potentiell dialogisches In-Verbindung-Treten lebender Individuen durch dramatisch gestaltete Zeit. Konkret heißt das, dass in den nachfolgenden Analysen die allographen Prologe Kontakte

⁶ Hofmannsthal, Hugo von: „Das Theater des Neuen. Eine Ankündigung“. In: Ders.: *Dramen 15. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe XVII*. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a.M. 2006, S. 323-339.

⁷ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1989, S. 251-263.

⁸ Zanetti: „Poetische Zeitgenossenschaft“, S. 44.

herstellen, die mit den verschiedensten Mitteln der dramatischen Formensprache modelliert werden: mit Metrik und Reim, rhetorischen Figuren und Tropen, Figurentypen und -konstellationen, Publikumsansprachen und Bühnenanweisungen, Intra- und Intertextualität usw.

An den allographen Prologen, die Hofmannsthal für Autoren wie Goethe, Sophokles oder Aristophanes geschrieben hat, kann man selbst gut ablesen, welchen Einfluss die historische Stellung von Autoren für die Kontaktaufnahme hat. Denn diese Prologe erfüllen vorrangig die Funktion, offenkundige zeitliche Distanzen zu überbrücken. Sie zeigen, dass Hofmannsthal zumindest beim Publikum der Jahrhundertwende ein literaturgeschichtliches Bewusstsein voraussetzt, das den Rezeptionsakt wesentlich prägt. Für eine Goethe-Feier im Wiener Burgtheater verfasst er zum Beispiel die Verse: „Gewaltig ist die Hand der Gegenwart – / Doch Gegenwart auch Er!“, also der emphatisch beschworene „Goethe! Goethe!“⁹ Diese Vergegenwärtigung ist selbst ein performativer Akt, wie das adversative *doch* anzeigt – wäre Goethe schon „Gegenwart“, brauchte es die Handreichung und das eingliedernde *auch* nicht. In Hofmannsthals *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* betont der aus der Ewigkeit herabgestiegene Genius in ähnlicher Weise: „die Unruh hemm ich, heiß die Zeit still stehn. [...] Was hier geschieht, ist ihr nicht untertan“¹⁰, um eine vorübergehend zeitenthobene Sphäre zu etablieren.

Die Textausschnitte führen vor Augen, dass Hofmannsthals Prologe zu historischen Stücken eher Zeitüberbrückungsgenossenschaften und Zeitsuspendierungsgenossenschaften als Zeitgenossenschaften konstituieren. Deshalb scheint es sinnvoll, Prologe der Aktualisierung von Prologen der Zeitgenossenschaft zu unterscheiden – wobei Prologe zu historischen Stücken (Goethe, Sophokles) und Prologe zu historisierenden Stücken (Brecht) eine Zone des Übergangs bilden. Die Einschränkung bietet ein griffigeres Konzept von Zeitgenossenschaft, und sie erlaubt es zudem, Hofmannsthals literaturgeschichtliche Leistung auf dem Feld des Prologs genauer zu bestimmen. Denn nachträgliche, allographe Prologe, die bei Theatereröffnungen oder Dichterfeiern die ungebrochene Aktualität kanonischer Autoren vor Augen führen, haben sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil der Klassikerpflege entwickelt. Weit ungewöhnlicher ist dagegen, wie konsequent

⁹ Hofmannsthal, Hugo von: „Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnißfeier für Goethe am Burgtheater zu Wien den 8. October 1899“. In: Ders.: *Gedichte I. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe I.* Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M. 1984, S. 97-99, 98.

¹⁰ Hofmannsthal, Hugo von: „Vorspiel zur Antigone des Sophokles“. In: Ders.: *Dramen I. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe III.* Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. Frankfurt a.M. 1982, S. 209-219, 216.

sich Hofmannsthal in seinen Prologen der Gegenwartsdramatik zuwendet und dabei eine Funktionsveränderung der Form mitreflektiert.

Die weiteren Ausführungen möchten daher die These plausibilisieren, dass Hofmannsthals allographe Prologe weniger traditionelle Mittel der Exposition denn Medien der dramatischen Zeitgenossenschaft darstellen. Diese These kann auch erklären, warum in der Forschung wiederholt die Beobachtung gemacht wurde, die allographen Prologe wiesen nur wenig Berührungspunkte mit den nachfolgenden Stücken auf. Schon in einer zeitgenössischen Rezension über Hofmannsthals *Anatol*-Prolog heißt es, die „liebliche[n] Rococo-Verse laufen neben Schnitzler's Buche und führen nicht ein“¹¹. Ich möchte dagegen zeigen, dass das distanziertere Verhältnis von Prolog und Drama einen gemeinsamen Zeithorizont sichtbar macht.

Diese Überlegungen sollen zunächst anhand von zwei frühen Wiener Prologen Hofmannsthals entwickelt werden: für den *Anatol* von Arthur Schnitzler und für *Mimi. Schattenbilder aus einem Mädchenleben* von Clara Loeb, späterer Pollaczek. An den beiden unterschiedlichen – auch unterschiedlich bekannten –, aber gut vergleichbaren Texten zeigt sich, wie Prologe Zeitkontakte dramatisch herstellen und literaturhistorische Phänomene wie Jung-Wien mitgestalten. Die These vom Prolog als Medium der Zeitgenossenschaft lässt sich rezeptionsgeschichtlich weiter erhärten, da diese Prologe auffällig oft in Zeit- und Epochendiagnosen zitiert werden, ja sich geradezu zu Zeit- und Epochenformeln verdichten, die auch jenseits der Wiener Jahrhundertwendedramatik aufgegriffen werden. Fluchtpunkt dieser rezeptionsgeschichtlichen Beobachtungen ist das eingangs skizzierte, weitaus distanziertere Verhältnis Hofmannsthals zu Thomas Mann, der ja auch deshalb ein „Bruder in der Zeit“¹² ist, weil er kein Bruder des Raums, der Nation oder der Gattung ist. Mann ist gewissermaßen ausschließlich Zeitgenosse, und so sollen die Überlegungen gerade in der Entfernung von engeren Beziehungsgeflechten weiter an Plausibilität gewinnen.

4. Ein Zeitgenosse: Arthur Schnitzler

¹¹ l.a.t. (d.i. Robert Hirschfeld): „Anatol“ von Arthur Schnitzler“. In: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 2.1.1893. Unter dem Artikel findet sich die Verfasserangabe „l.a.t.“. Das Kürzel, das die *Kritische Ausgabe* (vgl. Hofmannsthal: *Gedichte I*, S. 153) noch nicht entschlüsseln konnte, steht für L. A. Terne, das Pseudonym von Robert Hirschfeld in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, das auch noch sein prominenter Nachfolger Alfred Polgar verwendete. Vgl. Weinzierl, Ulrich: *Alfred Polgar. Eine Biographie*. Wien 1985, S. 29.

¹² Mann, Thomas: „In memoriam“. In: Helmut Fiechtner (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*. 2. Aufl. Bern 1963, S. 285-288, 285.

Hofmannsthals *Anatol*-Prolog erschien zunächst 1892 als „Einleitung“ von Arthur Schnitzlers Einakterfolge *Anatol*.¹³ Erst 1907 taucht in dem Band *Die gesammelten Gedichte* der Titel mit der Gattungsbezeichnung *Prolog zu dem Buch ‚Anatol‘* auf.¹⁴ Der Text zählt zweifellos zu den berühmtesten Prologen der deutschsprachigen Literaturgeschichte, gleichzeitig ist sein Status als Prolog fragwürdig geblieben. Robert Hirschfelds früher Eindruck aus der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Hofmannsthals Verse liefen nebenher, führten nicht ein, wird von der Forschung in differenzierter Weise bestätigt. Brian Keith-Smiths Aufsatz, der bezeichnenderweise „*Muß der Titel einer Thatsache entsprechen?*“ überschrieben ist, stützt sich auf die zitierte Rezension und bestimmt die Funktion des Textes am Ende folgendermaßen:

To sum up, the ‚Prolog zu dem Buch ANATOL‘ is a plunge of the self into the world of Bellotto and a reinterpretation of it by means of a very conscious understanding of Watteau’s paintings, the so-called ‚fêtes galantes‘.¹⁵

Zwischen Bellotto und Watteau ist man weit von Schnitzler entfernt. Eberhard Scheiffele bleibt in seinem Aufsatz *Welttheater ohne Welt. Hofmannsthals ‚Prolog zu dem Buch Anatol‘ als ein Motto der ‚Wiener Moderne‘* näher an Wien, doch kümmere sich Hofmannsthals Text auch seiner Ansicht nach nicht um eine Einführung im herkömmlichen Sinn: „Der Prolog zu *Anatol* hat sich von dieser technischen Aufgabe offenkundig [...] gelöst“, schreibt Scheiffele, er nehme „nirgends konkret Bezug auf die einzelnen Szenen.“¹⁶

Wenn man sich Hofmannsthals Text unter formsemantischer Perspektive nähert, kann man zunächst die Behauptung widerlegen, der Prolog führe nicht ein. Dazu genügt es bereits, sich jene Prologverse anzusehen, die von drei Auslassungspunkten eingeleitet werden und die so den absatzlosen Text gliedern. Diese Verse formen geradezu einen Reigen an Eröffnungsimpressionen:

... Knarrend öffnen sich die Tore. –

¹³ Schnitzler, Arthur: *Anatol*. Berlin 1893, S. 1-6. Das Ende 1892 erschienene Buch wurde auf das Jahr 1893 vorausdatiert. Vgl. Schnitzler, Arthur: *Anatol. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Isabella Schwentner. Berlin 2012, S. 12.

¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: *Die gesammelten Gedichte*. Leipzig 1907, S. 51-53. Im Inhaltsverzeichnis wird der Titel mit Dativ-e geschrieben (*Prolog zu dem Buche ‚Anatol‘*).

¹⁵ Keith-Smith, Brian: „Muss der Titel einer Thatsache entsprechen?“ Hugo von Hofmannsthal’s ‚Prolog zu dem Buch Anatol‘. In: Ders. (Hg.): *From Hagedorn to Süskind. Essays on German Literature*. Lewiston 2000, S. 137-153, 150.

¹⁶ Scheiffele, Eberhard: „Welttheater ohne Welt. Hofmannsthals Prolog zu dem Buch Anatol als ein Motto der ‚Wiener Moderne‘“. In: Ders.: *Über die Rolltreppe. Studien zur deutschsprachigen Literatur. Mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik*. München 1999, S. 43-56, 53.

... Grüne, braune stille Teiche, / Glatt und marmorweiß umrandet,
... Hinter einer Taxusmauer
... Auf der Rampe, zwischen ihnen
... Durch die Zweige brechen Lichter,¹⁷

Der Vorhang, vor dem üblicherweise die Prologverse im Theater gesprochen werden, findet eine räumliche Entsprechung in den durchlässigen Toren und Zweigen sowie der Taxusmauer und der Rampe. Der Einsatz von Präpositionen wie *hinter*, *auf* oder *durch* und von Verben wie *öffnen* und *umranden* unterstreichen diese mediale Positionierung. Das Marmorweiß, das einen spiegelnden Teich umrandet, greift überhaupt die topische Prologmetapher des Rahmens auf.¹⁸ Diese Impressionen führen auf die vielzitierte Lauben-Bühne hin, die in der Ausgabe *Die Gedichte und kleinen Dramen* aus dem Jahr 1911 noch durch einen zusätzlichen Absatz abgehoben wurde.¹⁹ Diese Beobachtungen belegen hinlänglich, dass es sich um einen poetologischen Text handelt, der seine Stellung als Prolog reflektiert.

Damit ist jedoch noch nicht die Stellung zu Schnitzlers Werk geklärt. Die Behauptung, der Prolog führe nicht ein, ist genauso wenig richtig wie die Ansicht, dass der Prolog „in wenigen Versen das Wesen Schnitzlers charakterisiert“²⁰, so Walter Kessler. Die Argumente, die Robert Hirschfeld schon 1893 gegen eine solche Lesart geltend gemacht hat, sind zutreffend, wenn er über Schnitzlers Einakterfolge schreibt:

Die Färbung weist auf Wien, auf das Wien unserer Tage. Es ist darum nicht einzusehen, warum Loris in seiner zierlichen Vorrede zu „Anatol“ das Wien des Canaletto von Siebzehnhundertsechzig aufleben läßt [...]. Was sollen die violetten Monsignori, die Cavaliere und Abbati mit der „Komödie *unserer* Seele“, mit „*unseres*

¹⁷ Hofmannsthal, Hugo von: „Prolog zu dem Buch ‚Anatol‘“. In: Ders.: *Gedichte I*, S. 24f. In diesem Abschnitt ohne weitere Angabe nach dieser Ausgabe zitiert.

¹⁸ In Ludwig Tiecks Vorrede seiner *Schriften* heißt es über die *Genoveva*, es werde „das Ganze durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten“ (Tieck, Ludwig: *Kaiser Octavianus. Schriften I*. Berlin 1828, S. XXIXf.). Vgl. Wolf, Werner: „Der Prolog als traditionelle Form dramatischer Initialrahmung: Probleme der Definition und der Funktionsgeschichte im englischen Drama des 19. Jahrhunderts.“ In: Hugo Keiper, Maria Löschnigg und Doris Mader (Hg.): *Metamorphosen. Englische Literatur und die Tradition. Festschrift für Wolfgang Riehle*. Heidelberg 2006, S. 203-238; Wolf, Werner: „Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ‚Literarische Rahmung‘ als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept“. In: Frieder von Ammon und Herfried Vögel (Hg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Berlin 2008, S. 79-98.

¹⁹ Hofmannsthal, Hugo von: *Die Gedichte und kleinen Dramen*. Leipzig 1911, S. 78.

²⁰ Kessler, Walter: *Hugo von Hofmannsthals Beziehungen zur bildenden Kunst*. Schaffhausen 1950, S. 63.

Fühlens Heut' und Gestern“? Wir wollten's verkehren: Lampen statt der Sommersonne!²¹

Die hinführende Funktion von Prologen ist, wie man anhand dieser Beobachtung sieht, offenbar nicht auf die erklärende Werk- oder Autorenexposition festgelegt. Denn in dieser Hinsicht dominieren die Kontraste: Der Prolog ist in der Vergangenheit angesiedelt, nicht in der Gegenwart, in einer offenen Naturszene, nicht in einem geschlossenen Kunstraum, und sowohl der Blick auf den Handlungsschauplatz Wien (von Canaletto) als auch die erblickten Figuren (Monsignori, Cavaliere, Abbati) sind kulturell (italienisch) verfremdet.

Wenn man nun ausgehend von Robert Hirschfelds Irritation den ästhetischen Effekt dieser Kontraste zu bestimmen versucht, lenken gerade sie den Blick auf die Gegenwart Anatols und des Publikums: ‚auf das Wien unserer Tage‘. Denn um zu einem Gegenwartsbewusstsein zu gelangen, muss man innehalten und Abstand von der Gegenwart gewinnen. Dieses Heraustreten beschreibt auch Giorgio Agamben als eine scheinbar paradoxe Bedingung von Zeitgenossenschaft. Sie sei „ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig Abstand zu ihr“²². Im *Prolog zur Lysistrata des Aristophanes* hat Hofmannsthal die produktive Verfremdungsdialektik von Historisierung und Vergegenwärtigung auf die rhetorische Frage gebracht: „Wie könnte man im gemeinsamen Haushalt leben, wenn man es nicht verstünde, von Zeit zu Zeit die Distanzen herzustellen?“²³ Im Falle von *Anatol* und seinem Prolog ist Wien dieser gemeinsame Haushalt.

Warum ausgerechnet das Wien des Jahres 1760 zur Kontrastierung genutzt wird, hängt wiederum mit dem Epochendenken der Wiener Moderne zusammen. Hermann Bahr, der prominenteste Wortführer von Jung-Wien, vertritt zum Beispiel in dem ein Jahr vor dem Prolog publizierten Aufsatz *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) die Ansicht: „Die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab“²⁴. Das Rokoko erscheint als eine der Gegenwart ähnliche Vorgängerepoche, als deren Gemeinsamkeit Bahr die Kostümierung ausmacht. Dass der Prolog dem zeitlich Vorausliegenden Platz einräumt, ist auch aus Sicht des Schnitzler'schen Protagonisten plausibel. Denn Anatol ist eine Figur, die immer wieder mit ihrer Vergangenheit konfrontiert wird, ja geradezu von ihr heimgesucht wird: „Deine

²¹ Hirschfeld: „‚Anatol‘ von Arthur Schnitzler“.

²² Agamben, Giorgio: „Was ist Zeitgenossenschaft?“. In: Ders.: *Nacktheiten*. Aus dem Ital. von Andreas Hiepko. Frankfurt a.M. 2010, S. 21-35, 23.

²³ Hofmannsthal, Hugo von: „Prolog zur Lysistrata des Aristophanes“. In: Ders.: *Dramen 15*, S. 305-310, 309.

²⁴ Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben II*. Hg. von Claus Pias. Weimar 2004, S. 132. Vgl. Schönemann, Martin: *Rokoko um 1900. Beispiele von Historisierung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst*. Bremen 2004.

Gegenwart schleppt immer eine ganze schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich ...“²⁵, meint Anatols Freund Max im Abschnitt *Agonie*. Hofmannsthals Prolog, so kann man folgern, übernimmt diese Rolle für das Drama des Freundes Schnitzler. Er rückt eine Vergangenheit ins Licht, die Schatten auf die Gegenwart wirft.

Diese Spannung von Vergangenheit und Gegenwart verdichtet nun auch jene Passage, die Eberhard Scheiffele als „Motto der ‚Wiener Moderne‘“ bezeichnet, Karlheinz Rossbacher als „das Lebenssubstrat der Literatur der Wiener Moderne“, Dirk Niefanger als „Synonym für die ästhetizistische Kunst der Wiener Moderne“, die nach Peter Sprengel „als Inbegriff für die geistige Atmosphäre des Jungen Wien zitiert wird“ – und Werner Michler spricht noch allgemeiner vom „Schlagwort der Epoche“²⁶:

<blockquote>Also spielen wir Theater,
Spielen uns're eig'nen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie uns'rer Seele,
Uns'res Fühlen's Heut' und Gestern, [...]</blockquote>

Man sieht die Verschlingung von Vergangenheit und Gegenwart in der Fügung „Heut und Gestern“, die Hirschfeld wohl zu wörtlich versteht, genauso wie im Begriff des Frühgereift-Seins und der jugendlichen Melancholie in „zart und traurig“. Die Verschlingung erfasst an dieser Stelle auch die Unterscheidung von Sein und Schein, wodurch der Prolog seine initiale Stellung im Drama reflektiert und zugleich auf das Drama vorausweist. Denn auch hier stößt man auf Korrespondenzen bei Schnitzler. Wieder ist es Max, der Anatol auf sein theatralisches Sozialverhalten, die „Komödie unsrer Seele“ hinweist: „Du! – i c h bin's, ich, ich ... mir muß Du ja keine Comödie vorspielen!“²⁷

Dramatische Zeitgenossenschaft zeigt sich hier in der Verschlingung von Ich und Du, Max und Anatol, Prolog und Drama, Hofmannsthal und Schnitzler zu einem Wir, das sich im theatralen Raum konstituiert: „Also spielen *wir* Theater“. Primäres Gestaltungsmittel dieses Gemeinsamen ist das Polysyndeton, komprimiert in „Frühgereift und zart und traurig“;

²⁵ Schnitzler: *Anatol* (2012), S. 974.

²⁶ Vgl. Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*. Wien 2003, S. 358; Niefanger, Dirk: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen 1993, S. 147; Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998, S. 600; Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950*. Göttingen 2015, S. 547.

²⁷ Schnitzler: *Anatol* (2012), S. 950.

insgesamt stößt man in den 74 Versen 22 Mal auf das Wort „und“. Auf Satzebene werden ähnlich oft, 24 Mal, Beobachtungen über drei Auslassungspunkte miteinander verbunden. Dieses Reihungsprinzip findet auf globaler Textebene in der Einakterfolge und ihrem Prolog eine Entsprechung. Dadurch wird auf ein Autorschaftsprinzip hingeführt, das sich zwar nicht als kollektive, aber als ineinander verschlungene Autorschaft präsentiert. Hofmannsthal resümiert die Beziehung zu Schnitzler im Mai 1896 deshalb sehr treffend mit den Worten: „Wir haben sehr oft das Leben reich und groß gesehen und waren im Stande, viele Dinge auf einander zu beziehen“²⁸.

Dieser Briefwechsel ist ein weiterer Grund, weshalb man Hofmannsthal und Schnitzler als Schriftsteller betrachtet, die einander besonders nahestehen. Der Dialog von Prolog und Drama zählt dabei aber zu den wenigen Möglichkeiten, mit genuin literarischen Mitteln diese Nähe in Szene zu setzen, die das Bild der beiden Autoren seit der Jahrhundertwende maßgeblich prägt.²⁹ Erika Mann spricht in dem Interview mit Roswitha Schmalenbach sogar von einer eigenen Form der Autorenwahrnehmung, die die Wiener von Schriftstellern wie ihrem Vater unterscheidet: „Den in Frankreich so sehr stark vorhandenen Typus des *confrère* im literarischen Leben, einen Typus, den es sogar in Österreich gegeben hat, wie zwischen Schnitzler, Beer-Hofmann, Hofmannsthal etc., hat es ja in Deutschland nicht gegeben“³⁰. Der französische Begriff des *confrère* scheint für diesen Typus insofern passend, als er – neben dem ‚Bruder in der Zeit‘ – einen Kollegen bezeichnet, in dem ein Bruder steckt.

Wenn man die von der Literaturwissenschaft herausgestellte Programmatik der Motto-Verse vor Augen hat, verwundert es auch nicht, dass sie immer wieder in Autorenporträts von Jung-Wienern aufgegriffen wurden. Auffälliger ist, dass sie auch früh schon distanziertere Formen der Zeitgenossenschaft zum Ausdruck bringen, also Beziehungen, die nicht zusätzlich auch National-, Raum- und Gattungsgenossenschaften sind. Klaus Mann schreibt zum Beispiel in *André Gide und die Krise des modernen Denkens*:

Ohne Frage, es gibt deutliche und bedeutungsvolle Affinitäten zwischen dem Stil des frühen Hofmannsthal und den Anfängen André Gides – die gleiche

²⁸ Hofmannsthal, Hugo von und Arthur Schnitzler: *Briefwechsel*. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964, S. 65f.

²⁹ Vgl. Orth, Dominik: „Schnitzler und Jung-Wien“. In: Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2014, S. 18-27, 19-21; Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Das Junge Wien“. In: Mathias Mayer und Julian Werlitz (Hg.): *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 47-49, 47f.

³⁰ Mann, Erika: *Mein Vater, der Zauberer*. Hg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann. Reinbek 1996, S. 50.

Mischung aus genießerischer Sensitivität und melancholischer Lebensfremdheit; die gleiche pagenhafte Anmut und Grandezza, „frühgereift und zart und traurig“; die gleiche Überfülle des Wissens, die gar zu große Erfahrungheit im Literarischen bei so kindhafter Unschuld im Verhältnis zur Realität.³¹

Zeitgenossenschaft zeigt sich hier in ‚deutlichen und bedeutungsvollen Affinitäten‘, die die Anspielung auf den Pagen-Prolog aus *Der Tod des Tizian* und das Zitat aus dem *Anatol*-Prolog literarisch zu evozieren suchen. Das Aufgreifen der Verse hat umgekehrt dazu geführt, dass sie auch auf Klaus Mann und seine Zeitgenossen gemünzt wurden. Sebastian Haffner hält in nochmaliger Anverwandlung fest: „Etwa zwischen 1926 und 1932 kam diese Generation auf, eine Generation von Enkeln und Erben, ‚frühgereift und zart und traurig‘, [...] Klaus Mann hatte den Ton angeschlagen“³². Dennoch sieht man die Väter der Enkel und Erben ungleich öfter in dieser Rolle, so auch Thomas Mann und besonders Figuren aus seinem Frühwerk. Klaus Harpprecht meint in seiner Biographie, dass Hanno Buddenbrook „ganz dem Generationsbild entsprach, das Hugo von Hofmannsthal in seinem Prolog zu Arthur Schnitzlers ‚Anatol‘ gezeichnet hat, dem unermüdlich zitierten ‚Frühgereift und zart und traurig““³³; Marcel Reich-Ranicki hält lapidar fest: „Tonio ist frühgereift und zart und traurig“³⁴. Der früheste Beleg, dass die Verse auch dazu verwendet wurden, Thomas Mann zu porträtieren, ist die Festschrift zu dessen 50. Geburtstag: Hans Rosenkranz’ *Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert*. Dort heißt es, Mann sei „ein Spätgeborener, Erbe und Enkel“, sei „„frühgereift und zart und traurig“, Mensch des Untergangs““³⁵. Diese Festschrift ist für den vorliegenden Problemzusammenhang ein besonders aufschlussreiches Rezeptionszeugnis. Denn sie fragt erstens dezidiert „nach der Bedeutung Thomas Manns in unserer Zeit, nach seiner Bedeutung für die Zeit.“³⁶ Zweitens befand sie sich im Besitz von Thomas Mann (sein Exemplar war das erste der dreihundert durchnummerierten Bücher), sodass man annehmen kann, er war mit dem Porträt vertraut. Und drittens steht dem Text als Motto ein Zitat aus Hofmannsthals zweitem Wiener Prolog voran, an dem sich die Beziehung zu Mann noch präziser entfalten lässt: „Merkt auf, merkt auf, die

³¹ Mann, Klaus: *André Gide und die Krise des modernen Denkens*. Reinbek 1984, S. 68f.

³² Haffner, Sebastian: „S. Fischer und die deutsche Literaturblüte 1890 bis 1933“. In: Ders: *Zur Zeitgeschichte*. 36 Essays. München 1982, S. 72-77, 76.

³³ Harpprecht, Klaus: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek 1995, S. 115.

³⁴ Reich-Ranicki, Marcel: *Thomas Mann und die Seinen*. München 2005, S. 109f.

³⁵ Rosenkranz, Hans: *Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert. Zum fünfzigsten Geburtstage Thomas Manns am 6. Juni 1925*. Berlin 1925, S. 8. Vgl. Thomas-Mann-Archiv, ETH Zürich, Signatur: Thomas Mann 151.

³⁶ Rosenkranz: *Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert*, S. 4.

Zeit ist sonderbar, / und sonderbare Kinder hat sie: uns.“³⁷ Doch bevor näher auf die Beziehung eingegangen wird, soll auch dieser Prolog in seiner Beschaffenheit vorgestellt werden.

5. Eine Zeitgenossin: Clara Loeb

Der Prolog zu *Mimi. Schattenbilder aus einem Mädchenleben* wurde fünf Jahre später in der *Neuen Deutschen Rundschau* (1897) erstmals publiziert.³⁸ Bei der Autorin handelt es sich um die im gleichen Jahr wie Hofmannsthal geborene Clara Loeb, spätere Clara Katharina Pollaczek. Loeb musste die Szenenfolge unter dem Pseudonym Bob veröffentlichen, weil die Eltern die literarischen Ambitionen der Tochter nicht guthießen. Clara Katharina Pollaczek ist der Literaturgeschichte vornehmlich als langjährige Geliebte von Arthur Schnitzler bekannt.³⁹ Mit Hofmannsthal verband sie zu Beginn auch ein kurzes amouröses Verhältnis, das sie in späteren Jahren zunehmend befremdete. Am 22. März 1928 notiert sie in ihr nach wie vor unpubliziertes Tagebuch: „Wie merkwürdig, dass ich in Hofmannsthal einst verliebt war, dass wir uns küssten. Ein Herr mit einem bösen Zug um den Mund und etwas posierend“⁴⁰; ein Jahr später, am Tag nach Hofmannsthals Tod, schreibt sie versöhnlicher: „Hugo war der ferne Märchenprinz meiner Mädchenjahre, obwohl wir uns auch manchmal sehr nahe waren“⁴¹. Es gibt also wie bei Schnitzler eine persönliche Beziehung und auch in ästhetischer Hinsicht stellt man Parallelen fest. Hofmannsthal schreibt im Dezember 1896 an Georg Hirschfeld, den er um Vermittlung bei Samuel Fischer bittet, über die Szenenfolge: „Es ist ein Ding, das in seiner Form vom Schnitzler’schen Anatol abhängig ist, so ähnlich wie dieser wieder von französischen Vorbildern.“⁴² In Hofmannsthals *Gesammelten Gedichten* fand diese Nähe zusätzlich dadurch Ausdruck, dass der Text unmittelbar nach dem *Prolog zu dem Buch ‚Anatol‘* abgedruckt wurde und den Titel *Zu einem Buch ähnlicher Art* erhielt.⁴³ Dieser Titel hat die Grenzen zwischen den beiden Texten verwischen und die Forschung auch Prologzitate

³⁷ Rosenkranz: *Thomas Mann und das zwanzigste Jahrhundert*, S. 8.

³⁸ Bob (d.i. Clara Loeb): „Mimi. Schattenbilder aus „einem Mädchenleben“. In: *Neue Deutsche Rundschau* 8 (1897), H. 4, S. 396-413. Vgl. zur Biographie Kurz, Stephan: „Im Schatten Schnitzlers. Leben und Werk von Clara Katharina Pollaczek“. In: Ders. und Michael Rohrwasser (Hg.): „*A. ist manchmal wie ein kleines Kind*“. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino. Wien 2012, S. 10-33.

³⁹ Rey, William: „Arthur Schnitzler und ich: Das Vermächtnis der Clara Katharina Pollaczek“. In: *Germanic Review* 41 (1966), H. 2, S. 120-135; Wagner, Renate: *Frauen um Arthur Schnitzler*. Frankfurt a.M. 1983, S. 35f., 127-141; Weinzierl, Ulrich: *Arthur Schnitzler. Lieben, Träumen, Sterben*. Frankfurt a.M. 1994, S. 213-217.

⁴⁰ Pollaczek, Clara Katharina: „Arthur Schnitzler und ich“. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Teilnachlass Clara Katharina Pollaczek, H.I.N.-155550, 22.3.1928. Vgl. Am 30. Juli 1897 schreibt sie an Schnitzler über ihn und Hofmannsthal, „obwohl ihr doch auch sehr verschieden seid, so habt ihr doch etwas Gemeinsames“. Pollaczek, Clara Katharina: An Arthur Schnitzler, 30.7.1897. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Teilnachlass Clara Katharina Pollaczek, H.I.N.-151891.

⁴¹ Pollaczek: „Arthur Schnitzler und ich“, 16.7.1929.

⁴² Hofmannsthal: *Gedichte I*, S. 314.

⁴³ Hofmannsthal: *Die gesammelten Gedichte*, S. 54f.

vereinzelt falsch zuordnen lassen. Nachdem bei der Erstpublikation das männliche Pseudonym gewählt worden war, kaschierte der anonymisierte Titel also ein weiteres Mal die weibliche Autorschaft sowie die im Untertitel angezeigte weibliche Problematik: *Schattenbilder aus einem Mädchenleben*.

Es ist davon auszugehen, dass in erster Linie die Erregung von Clara Loeb's Eltern für die Anonymisierung verantwortlich war. Hofmannsthal musste den Eltern sogar versprechen, die Drucklegung des fertig gesetzten Buches bei Fischer noch zu verhindern, was der Autor auch tat. Hofmannsthal selbst betrachtete die weibliche Autorschaft als besonderes Potential; an Georg Hirschfeld schreibt er gleichwohl mit männlichem Überlegenheitsgefühl, dass er sich „(anders als beim Anatolprolog) dem kleinen Buch nicht als einem Stück Litteratur gegenübergestellt habe, sondern als einer sonderbaren, recht für die Zeit charakteristischen Lebensäußerung.“⁴⁴ In einem bisher ungedruckten und beschwichtigenden Brief an Marianne Benedikt, die dachte, ihre Tochter Minnie sei in dem Drama dargestellt, hält Hofmannsthal ergänzend fest: „Was ich in dem Prolog ausgedrückt habe [...]: dass es wirklich recht merkwürdig ist, wie stark in unserer Zeit Frauen oder Mädeln von dem Spiegelbild ihrer selbst fasziniert und dadurch aus dem naiven starken Empfinden hinausgestohlen werden.“⁴⁵

Hofmannsthals Haltung gegenüber der weiblichen Autorschaft ist also eine zwiespältige: Er attestiert der dramatischen Selbstbespiegelung zwar emanzipatorisches Potential, in seinen Urteilen schwingt aber literarische Herablassung mit. Die Distanz zum Text ist gleichzeitig eine der Ursachen, weshalb Hofmannsthal den Prolog zu *Mimi* noch konsequenter zu einem Medium der dramatischen Zeitgenossenschaft macht. Die Briefe an Hirschfeld und Benedikt paraphrasieren bereits die beiden ersten Verse des Prologs, die dieses Zeitverhältnis hervorheben: „Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar, / Und sonderbare Kinder hat sie: Uns!“⁴⁶ Wieder ist es also eine Gruppe, die im Mittelpunkt steht und die hier sogar über ihre Abhängigkeit von der Zeit definiert wird: im Sinne einer zeitlichen Geschwisterschaft. Anders als die paratextuelle Rahmung und anders als der *Anatol*-Prolog bringt der Text dabei die Zeitgenossinnen nicht zum Verschwinden, sondern hebt sie auch in der formalen Gestaltung hervor.

Der Prolog besteht aus vier Abschnitten oder Strophen, die in den *Gesammelten Gedichten* zusätzlich durch Einrückungen voneinander abgehoben wurden. Die geraden und die

⁴⁴ Hofmannsthal: *Gedichte I*, S. 316.

⁴⁵ Hofmannsthal, Hugo von: An Marianne Benedikt, 16.4.1897 (Karfreitag). Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Teilnachlass Clara Katharina Pollacek, H.I.N.-155550.

⁴⁶ Hofmannsthal, Hugo von: „Prolog zu: ‚Mimi. Schattenbilder aus einem Mädchenleben. Von Bob.‘“. In: Ders.: *Gedichte I*, S. 68f. In diesem Abschnitt ohne weitere Angabe nach dieser Ausgabe zitiert.

ungeraden Abschnitte unterscheiden sich dabei in der Anredestruktur (wir/Ihr) und in der Gestaltung der Versenden. Die erste und die dritte Strophe sprechen selbstreflexiv von einem Wir und sie enden mit männlichen Kadenzen, die zweite und die vierte Strophe adressieren dagegen das Publikum mit mehrheitlich weiblichen Kadenzen. Der Prolog moderiert also einen Übergang von einer männlichen zu einer weiblichen Sprechposition, von der Selbstreflexion zur Interaktion, und stellt dieses gemischte Sprechen noch stärker als der *Anatol*-Prolog als ineinander verschlungen aus. Der weiblichen Stimme räumt der Prolog nicht nur mehr Raum ein, sie wird zu Beginn des zweiten Abschnitts zusätzlich durch eine Tonbeugung hervorgehoben. Will man im Takt der fünf Jamben bleiben, muss man die Verse folgendermaßen lesen: „Schlagt eine kleine Bühne auf im Zimmer, / Denn die Haustochter will Theater spielen!“, also die Haustochter betonen.

Dass sich dieses weibliche Theater gegen vorhandene Publikumserwartungen durchsetzen muss, stellt der Prolog in Form rhetorischer Fragen aus und unterstreicht dieses Anliegen durch die rhythmische Gestaltung. Ein Beispiel für eine zitierte Erwartung und ihre schroffe Entgegnung sind die Verse: „Ein Lächeln, süß und billig wie die Reime / In Schäferspielen? Auf! und geht hinaus!“ Das Wort „Reime“, das ähnlich wie in Brechts bekanntem Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik* in Reimposition steht, aber nicht reimt („In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor wie Übermut“⁴⁷), bricht wie das plötzlich zur männlichen Kadenz wechselnde „hinaus!“ Klangerwartungen im Haustochter-Theater. Einen vergleichbaren Effekt nutzt das Ende. Nachdem der süße, billige Reim schon aus dem Drama verbannt scheint, kehrt er entgegen der aufgebauten Erwartung in der *couplet*-artigen Schlussanrede wieder, die die verbliebenen Anwesenden zum geduldeten Publikum einer in sich ‚stimmigen‘ Aufführung erklärt: „Doch wollt ihr wirklich solche Dinge hören, / Bleibt immerhin! Wir lassen uns nicht stören.“

Das Theater, von dem Hofmannsthals Prolog spricht, überschreitet wie schon im *Anatol*-Prolog programmatisch die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit: „Wir haben aus dem Leben, das wir leben, / Ein Spiel gemacht, und unsre Wahrheit gleitet / Mit unserer Komödie durcheinander“. Die in Kreuzstellung stehenden Begriffe Leben, Spiel, Wahrheit und Komödie setzen – unterstützt durch Enjambement und Zäsur, *figura etymologica* und Parallelismus – diese Verschlingung in Szene. Der Prolog reflektiert dadurch wieder seine initiale Stellung im Text. Er zeigt eine Fiktionsgrenze an und weist diese zugleich als durchlässig aus; Leben und

⁴⁷ Brecht, Bertolt: „Schlechte Zeit für Lyrik“. In: Ders.: *Gedichte 4, Gedichte und Gedichtfragmente, 1928-1939. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 14*. Hg. von Werner Hecht u.a. Frankfurt a.M./Weimar 1993, S. 432.

Spiel gehen ihm voran wie ihm Wahrheit und Komödie folgen. Der Begriff des Theaters dient der dramatischen Selbstreflexion genauso wie er einen Modus der sozialen Interaktion sichtbar macht. Er führt also die enge Verschlingung von historischer und literarischer Zeitgenossenschaft in anderer Richtung vor Augen, insofern er die theatralen Züge historischer Zeitgenossenschaft ausstellt.

Auf die Zeit der Zeitgenossenschaft macht der Prolog jedoch in anderer Weise als bei Schnitzler aufmerksam. Es gibt kein Vorher und Nachher, sondern ein gemeinsames Kindsein vor der Zeit, was Unsicherheit und Unverfügbarkeit suggeriert. Es dominiert kein Epochendenken, sondern ein stärker personalisiertes, geschwisterliches Generationenbewusstsein. Juliane Vogel hat den Prolog in Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* als Formelement einer verstetigten Adoleszenz beschrieben⁴⁸ und auf eine vergleichbare Konstellation stößt man hier. Auf die „sonderbare[n] Kinder“ im Prolog folgt das Drama eines Mädchen-, keines Erwachsenenlebens, und die Metaphorik des Schattens im Untertitel verweist gleichfalls auf das nicht voll Entfaltete dieses weiblichen Lebens.

6. Zeitbruderschaft: Thomas Mann

Zeitgenossenschaft, die sich stärker über die Generationen- als über die Epochenabfolge inszeniert, spielt auch in der Kommunikation zwischen Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal eine zentrale Rolle, wenn man an die Schlagworte von der ‚höchst sublimierte[n] Verwandtschaft‘ (Hofmannsthal) und vom ‚Bruder in der Zeit‘ (Mann) denkt. Anhand von Rezeptionsspuren des *Mimi*-Prologs soll abschließend gezeigt werden, wie stark die Positionsbestimmungen über die Kinder der Autoren vermittelt sind. Dieser Verständigungsprozess setzt bezeichnenderweise eine Generation später ein, zwischen 1924 und 1929, gut 30 Jahre nach der Erstveröffentlichung der beiden Prologe; er ist also selbst zeit- und situationsabhängig.

Die künstlerischen Anfänge der Mann-Kinder Erika und Klaus stehen, zugespitzt gesagt, im Zeichen von Hofmannsthals Prologen. Klaus Mann stellt die Verse „Merkt auf, merkt auf! Die Zeit ist sonderbar, / Und sonderbare Kinder hat sie: Uns!“ seiner ersten Erzählung *Die Jungen* voran, die von einem Generationenkonflikt erzählt.⁴⁹ In seiner ersten Autobiographie *Kind dieser Zeit*, die sich im Titel von den Versen angeregt zeigt, zitiert er sie nochmals⁵⁰ und spricht

⁴⁸ Vogel, Juliane: „Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal“. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 1 (1993), S. 165-181.

⁴⁹ Mann, Klaus: *Abenteuer des Brautpaars. Die Erzählungen*. Hg. von Martin Gregor-Dellin. München 1976, S. 7.

⁵⁰ Mann, Klaus: *Kind dieser Zeit*. 3. Aufl. Reinbek 2010, S. 172.

an anderer Stelle von den Besonderheiten der „Hofmannsthal-Jugend“⁵¹. Zu Beginn des Abschnitts *Vor dem Leben* hält er schließlich fest, dass Erika ihren ersten großen Erfolg mit einem Hofmannsthal-Prolog gefeiert habe: „Sie sprach die Mutter in ‚Tor und Tod‘, dann den süßen Pagenmonolog zum ‚Tod des Tizian‘“, worauf ihr Roda Roda prophezeit habe, sie werde „einmal sehr berühmt werden“⁵². Die adoleszente Geschwisterschaft setzt sich so gezielt über Hofmannsthals Prologe in Szene.

Klaus Mann verfolgt diese Strategie in dem *Hugo von Hofmannsthal* überschriebenen Text weiter, der am 23. Januar 1927 im *Berliner Tageblatt* unter der Rubrik *Erste Begegnung zwischen zwei Generationen. Zusammentreffen junger Dichter mit ihren Meistern* abgedruckt wurde (unmittelbar auf diesen Text folgte Erich Ebermayers Porträt von Thomas Mann). Klaus Mann erzählt in dem Artikel von einer Begegnung mit Hofmannsthal anlässlich der Wiener Uraufführung von *Anja und Esther*, dem von Klaus geschriebenen und von Erika gespielten Drama, und gibt dabei eine merkwürdige Zeiterfahrung Hofmannsthals wieder:

<blockquote>Er erzählte mir, daß er meine „Prosa“ in der „Neuen Rundschau“ durchgelesen habe, es war ein „Fragment von der Jugend“. – „Ja“, sagte er, „für uns ist das sonderbar. Das Sonderbare ist, daß wir eigentlich selber noch jung sind.“ [...] Er war jung – aber sein Werk war da, seine erwachsenen Kinder saßen wenige Meter von uns.⁵³</blockquote>

Klaus Mann legt Hofmannsthal also eine Paraphrase der eigenen Prologverse in den Mund, dass das Sonderbare der Zeit darin bestehe, noch jung – noch Kind, noch Kind der Zeit – zu sein. In dem von Hofmannsthal angeblich zitierten Text *Fragment von der Jugend* stößt man wiederum auf die Verse aus dem *Anatol*-Prolog, die dort erneut der Nähe und der Distanz der Jugendbewegungen zur Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren Ausdruck verleihen.

Der Weg der *Mimi*-Verse zu Thomas Mann stellt sich, chronologisch betrachtet, folgendermaßen dar: 1924 zitiert Klaus Mann die Verse als Motto seiner ersten Erzählung, 1925 dienen sie als Motto für die Würdigungsschrift zu Thomas Manns 50. Geburtstag, 1927 tauchen sie paraphrasiert in der Gegenüberstellung der Generationen (Hofmannsthal/T. Mann – K. Mann/Ebermayer) auf. Diese Texte legen eine Spur zu Manns Referenz in der *Rede über das*

⁵¹ Mann: *Kind dieser Zeit*, S. 230.

⁵² Mann: *Kind dieser Zeit*, S. 224.

⁵³ Vgl. Mann, Klaus: „Hugo von Hofmannsthal“ und Ebermayer, Erich: „Thomas Mann“. In: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 23.1.1927. Ein Jahr später geben Mann, Ebermayer und Hans Rosenkranz die *Anthologie jüngster Prosa* (1928) heraus.

Theater, die er anlässlich der Eröffnung der Heidelberger Festspiele am 20. Juli 1929 hielt, also in einer eigenen Theater-Vorrede, in der Stadt, in der Hofmannsthals Tochter Christiane Zimmer lebte, und das wenige Tage nach dem Tod von Franz und Hugo von Hofmannsthal.⁵⁴ Die Rede beginnt denn auch mit den Worten: „Meine geehrten Zuhörer, Sie werden es billigen und es nicht für Raub achten, wenn ich vor allem des tiefen Schattens erwähne, der im letzten Augenblick auf unser Fest gefallen ist. Wir trauern um Hugo von Hofmannsthal.“⁵⁵ In der Ausgabe der *Neuen Freien Presse* vom 21. Juli 1929, die die Nekrologe von Thomas und Klaus Mann veröffentlichte, ist deshalb sogar von einer „Gedenkrede auf Hofmannsthal“⁵⁶ in Heidelberg die Rede. Viel ausführlicher geht Mann jedoch auf die Schwierigkeiten ein, als Romancier über das Theater zu sprechen, und rückt auch aufgrund dieser gattungspoetischen Spannung immer wieder allgemeine Fragen der Zeit in den Mittelpunkt.

Ein zentrales Zeitproblem, das die Rede behandelt, ist das Befremden über die Jugendgeneration. In diesem Zusammenhang paraphrasiert Mann die *Mimi*-Verse, verschiebt aber den Akzent: „Was für eine lumpige Zeit, in der wir leben, und welche Lumpe wir, ihre Kinder! Der Mechanismus erstickt die Seele, Geist und Kunst gehen zugrunde, Grammophon, Film, Radio, der sportliche Rekord sind an der barbarischen Tagesordnung“⁵⁷. Wer sich emphatisch auf die Zeit beruft, erscheint so als Teil einer Lumpengeneration. Mann ist zwar bemüht, Abstand zu dieser strikt kulturpessimistischen Position zu gewinnen, plädiert aber doch immer wieder für Bewältigungsstrategien „nach Art der Väterzeit in Gestalt des Literarischen“⁵⁸. Dieser Konflikt setzt sich unmittelbar im Nekrolog für Hofmannsthal fort, der die Formel vom ‚Bruder in der Zeit‘ prägt.

Wenn man die Nekrologe von Vater und Sohn in der *Neuen Freien Presse* nebeneinanderhält, gewinnt der angesprochene Generationenkonflikt sogar noch deutlichere Konturen. Klaus

⁵⁴ An Gerty von Hofmannsthal schreibt Thomas Mann am 17. Juli 1929 kondolierend und sich entschuldigend: „Ich würde kommen zur Bestattung, ohne allen Zweifel. Aber ich kann nicht, man erwartet mich übermorgen in Heidelberg zur Eröffnung eines künstlerischen Festes, auf das nun dieser tiefe, tiefe Schatten fällt. Ich will davon sprechen, wie ich kann. Dort ist ja auch Ihre Tochter. Ob wir sie sehen werden?“ Mann, Thomas: An Gerty von Hofmannsthal, 17.7.1929. In: *Almanach* 82 (1968), S. 41.

⁵⁵ Mann, Thomas: „Rede über das Theater. Gehalten bei Eröffnung der Heidelberger Festspiele am 20. Juli 1929“. In: *Die Neue Rundschau* 40 (1929), H. 9, S. 298-312, 298.

⁵⁶ [o.A.]: „Die Eröffnung der Heidelberger Festspiele“. In: *Neue Freie Presse*, 21.7.1929.

⁵⁷ Mann: „Rede über das Theater“, S. 306.

⁵⁸ Mann: „Rede über das Theater“, S. 307. In *Lotte in Weimar* (1939) wird Mann später nochmals auf die Verse anspielen, bezeichnenderweise in dem Moment, in dem August von Goethe den Raum des Romans betritt, Charlotte Kestner sich in der Zeit zurückversetzt fühlt und eine Generationenerfahrung macht: „Ach, die Zeit – und wir, ihre Kinder! Wir welkten in ihr und stiegen hinab, aber Leben und Jugend waren allezeit oben, das Leben war immer jung, immer war Jugend am Leben, mit uns, neben uns Abgelebten“ (Mann, Thomas: *Lotte in Weimar. Roman. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* 9. Hg. von Werner Frizen. Frankfurt a.M. 2003, S. 225). Der so eingeführte, jugendliche Sohn unterhält im Roman eine nicht minder schwierige Beziehung zum Vater.

Mann lässt Hofmannsthal in dem kurzen Text zweimal bekennen: „Ich habe niemals sehr zu meiner Generation gehört“⁵⁹, um dessen Verbundenheit mit der Jugend hervorzuheben; er beruft sich dann auch noch auf *Der Turm* – bei dem Thomas Mann vom ‚Geheimnis der Zeitgenossenschaft‘ angerührt sein sollte – und betont, dieser „Zeitspiegel“ sei „nichts anderes als Auseinandersetzung mit dem Problem der Generationen, mit dem Vater-und-Sohn-Problem“⁶⁰. Thomas Mann fühlt sich gleichfalls vom *Turm* als Zeitgenosse angesprochen, der für ihn „das Denkmal von Hofmannsthals Ringen mit dem Neuen, der Revolution, der Jugend“⁶¹ ist; die Zeitbruderschaft, die er für sich reklamiert, macht er über einen anderen Sohn geltend, der im Unterschied zu Klaus Mann nicht die Nähe, sondern die Distanz der Kindergeneration zu Hofmannsthal hervorhebt:

<blockquote>Ich habe im Blatt die naiv-einsichtigen Worte des jungen Raimund unterstrichen und lese sie immer wieder: „Mein Vater stammte aus einer anderen Zeit. [...]“ Junge Menschheit, neue Welt. Da ist sie und sieht uns ähnlich, weil wir sie in die Welt gesetzt haben, spricht freundlich von uns und sieht ein, daß wir einer anderen Zeit angehören. Es ist lieb von ihr, daß sie uns zur Keßheit überreden möchte, aber wir sind ungelehrig – auch in meiner Scheu und Unfähigkeit zeigt sich das, diesem Toten „rasch“ ein Nachwort zu schreiben.⁶²</blockquote>

Der Nachruf wiederholt unter umgekehrten Vorzeichen den ersten Text von Klaus Mann über Hugo von Hofmannsthal. Diesmal stellt Thomas Mann in der schriftlichen Begegnung mit Raimund von Hofmannsthal eine Ähnlichkeit der Generationen fest, die Entscheidendes trennt (hier das Naiv-Einsichtige und das Bedächtige). Mann akzentuiert aber stärker die Bedrohung, die von der Jugend ausgehe. Nicht zufällig erwähnt er, dass Hofmannsthal bei der ersten Begegnung an der *Elektra* gearbeitet habe, die den Mord der Elterngeneration zum Thema hat, und der bei der letzten Begegnung die Überlegung geäußert haben soll: „vielleicht hätte ich überhaupt nicht Vater werden, keine Söhne haben dürfen?“⁶³ Diese Abgrenzung gegenüber der Jugend ist in dem Nekrolog auch von werkpolitischer Bedeutung. Denn sie richtet sich gegen die einseitige Festlegung Hofmannsthals auf die Jugendlichkeit und das runde Frühwerk und

⁵⁹ Mann, Klaus: „Am Grabe Hugo von Hofmannsthals“. In: Ders.: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924–1933*. Hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg. Reinbek 1992, 236–238, 236f.

⁶⁰ Mann: „Am Grabe Hugo von Hofmannsthals“, 236.

⁶¹ Mann: „In memoriam“, S. 287.

⁶² Mann: „In memoriam“, S. 285.

⁶³ Mann: „In memoriam“, S. 287, vgl. S. 286.

plädiert für die Mühen eines mittleren und späten Werks. Es verspreche „Verewigung – Entalterung“; und so schreibt Mann in der Verschränkung biologischer und schriftstellerischer Alterungsprozesse über den verstorbenen Zeitgenossen, dass „der Tod dies gealterte Antlitz verjüngte“⁶⁴. Die frühe Reife kehrt sich also in eine späte Verjüngung um.

Der Weg, der von ‚frühgereift‘ zu ‚spätverjüngt‘ führt, hat uns zunehmend vom Wortlaut der Prologe Hofmannsthals entfernt; in den nachgezeichneten Transformationsprozessen schimmern die Texte aber als beständige Impulsgeber durch. Die Persistenz, mit der gerade die Prolog-Formeln aufgegriffen und modifiziert werden, bestätigt sonach rezeptionsgeschichtlich die These, dass es sich bei Hofmannsthals Prologen um besondere Medien der dramatischen Zeitgenossenschaft handelt. Der Weg von der ‚sublimierten Verwandtschaft‘ zum ‚Bruder in der Zeit‘ zeigt zudem, dass nicht erst die Literaturwissenschaft Zeitgenossenschaft konzeptualisiert, sondern die Autorinnen und Autoren selbst Sprachformeln für diese Beziehungen prägen und darüber in Dialog treten. Die verschiedenen Akzente, die dabei gesetzt werden, tragen genauso Züge individueller Adressierungen (Schnitzler, Loeb, Mann) wie sie kollektive Phänomene reflektieren (Epoche, Geschlecht, Generation), sie sind genauso Ausdruck von gemeinsam machbaren Zeiterfahrungen wie von Abgrenzungsstrategien gegenüber Nicht-Zeitgenossen und der ‚lumpigen Zeit‘. In dieser Heterogenität liegt wohl ein ‚Geheimnis der Zeitgenossenschaft‘ begründet.

⁶⁴ Mann: „In memoriam“, S. 288.